

INTRODUCCION

Quizá la polifonía haya sido la aportación más meritoria y peculiar de Occidente a la rica y gloriosa esfera de las Artes. En realidad, mientras las otras formas fácilmente se descubren en las espléndidas civilizaciones de los pueblos de Oriente, la música polifónica, en cambio, ha sido, según creencia común, invención de las regiones occidentales de Europa. En efecto, si Egipto erigió colosales pirámides y Jerusalén el templo de Salomón; si Grecia construyó templos, esculpió estatuas y relieves, modeló vasos y fue además pródiga en pinturas, poemas, monodias y danzas con el singular mérito de ser también cuna de la tragedia; si el arte del mosaico encontró en el mundo bizantino la expresión de su más rica espiritualidad, asimilada y reproducida con provecho por los artistas romanos, Europa y más en concreto Irlanda, centro que fue del pensamiento medieval cristiano, creó y desarrolló con gran variedad de estilos y matices aquella forma musical de insospechada fuerza expresiva en el aleteo constante del espíritu hacia la plasmación del cuerpo artístico de la historia humana.

Los primeros teóricos que hallamos en los umbrales de la polifonía medieval antes de Guido d'Arezzo fueron el filósofo irlandés Scoto Eriugena (siglo IX), Hucbaldus de Saint-Amand († 930) y Regino von Prüm († 915). En el seno, pues, de la cultura eclesiástica del mundo latino fue donde nació la forma más rudimentaria de la diafonía, que, con valor de conquista permanente, alcanzaría madurez en el siglo XVI.

Tal prodigiosa elaboración artística se realizó lentamente conforme aparecían los nuevos requerimientos artísticos y culturales que creaba la vida litúrgica de los templos, más que la secularización de la vida palaciega. En particular, el valor artístico de la polifonía sagrada está en función no del mero placer auditivo que pueda producir, sino de la efectiva asociación espiritual y religiosa que impulsa hacia el verdadero sentido de participación en las esplendorosas manifestaciones del culto. El misterio del arte al servicio del misterio divino. La música del Renacimiento heredó del Medioevo este valor sacral. Pues, el compositor polifónico, al igual que el del canto gregoriano, que le había precedido de siglos, compuso para mover el espíritu a la oración; interpretó, a su vez como el otro, los sentimientos universales del alma en vivencia con la oración litúrgica; habló a los hombres de las verdades eternas y de la esperanza más pura del amor inmortal y de la divinidad del sacrificio. Quiso presentar su obra no tanto con miras puramente artísticas (aunque no le faltaran) sino como ofrenda a Dios.¹ De ahí aparece claro que no será posible valorar el cuantioso repertorio eclesiástico legado por los siglos, si lo disociamos de aquella única realidad para la cual fue creado.

En este sentido, el Concilio Vaticano II, en la Constitución Sacrosanctum Concilium, cap. VI,

1. Véase EDGARDO CARDUCCI, *Trattato di composizione e Studio delle forme musicali*, Roma 1972, I, 439.

n.º 112, se expresó en estos términos: «La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne».

Es normal y lógico que el espíritu auténtico de la oración cantada de la Iglesia Católica se haya manifestado siempre con caracteres más singulares en la propia sede de Pedro, Roma. A la sombra y amparo de tan alma mater florecieron durante el siglo XVI importantes capillas musicales que se conocen con la denominación común de Escuela Romana.

En España, el arte polifónico de dicha época presenta una modalidad tan peculiar que no admite confrontación con las restantes escuelas europeas. En el campo de la música eclesiástica nuestros polifonistas consiguieron merecidamente la fama de haber erigido el monumento de música litúrgica más pura. En aquel momento histórico en que por doquier prevalecían las habilidades técnicas, la polifonía española supo desarrollar en su más genuina simplicidad dos elementos de carácter expresivo: el sentimiento considerado bajo múltiples formas y la índole lírica de los textos. En dicho campo de la expresividad la polifonía española no tuvo rival; ni la escuela flamenca con las sutilezas del contrapunto, ni la escuela italiana con el artificio de sus suntuosos giros lograron superarla.² Así lo han reconocido y proclamado notables críticos de estética musical religiosa. Albert Soubies, en efecto, no dudó en escribir: «Nous sommes parfois tenté de croire que c'est chez les Espagnols qu'il convient de chercher l'expression la plus authentique du sentiment chrétien en musique».³

Henri Collet, después de haber afirmado que los músicos alemanes de los siglos XVII y XVIII asimilaban las obras de nuestros polifonistas del siglo XVI a través de las ediciones difundidas por todo el país, añade: «Morales, Guerrero et Victoria, tels son certainement les maîtres cultivés par la studieuse jeunesse qui va créer la longue et florissante École Allemande. Et au premier rang de ces laborieux artistes J. S. Bach consacre une grande partie de sa vie musicale à ce travail de dépouillement, d'analyse des oeuvres anciennes».

«Mais l'art de Victoria n'a point disparu: il a émigré [...] La polyphonie espagnole, chassée de la terre natale, par la Renaissance italienne, fut étudiée par les musiciens allemands du XVII^e siècle».⁴

Los polifonistas españoles en su época áurea, sumisos a la ley del renunciamento cristiano, no pretendieron diferenciarse estilísticamente entre sí. Casi por completo dedicados a la música religiosa, su obra se caracteriza por su penetrante unción y severa ortodoxia. «El misticismo —como escribe Barreda— buscó en la música su propio verbo, porque en ella encontró sin duda, por su esencia íntima, el origen y el fin de todo lo creado: espíritu, espíritu.» Poco tuvo que corregirse o enmendarse en España a raíz de las disposiciones sobre música sagrada dictadas por el Concilio de Trento. Apenas encontramos en la polifonía religiosa española aquellas peculiaridades de estilo, forma y composición que imperaron en las otras escuelas europeas antes del mencionado Concilio, tales como:

- a) el artificio exagerado en la técnica contrapuntística; b) las múltiples sobreposiciones de

2. Véase ERNESTO MARIO BARREDA, *Música Española de los siglos XIII al XVIII*, Buenos Aires 1942.

3. ALBERT SOUBIES, *Histoire de la Musique, Espagne des origines au XVII^e siècle*, Paris, 1899, 56.

4. HENRI COLLET, *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*, Paris 1913, 477-479.

textos y de melodías; c) las excesivas dificultades en la resolución de los cánones; d) los muchos enigmas que convenía descifrar en la escritura de los modos, tiempos, prolares, proporciones, fugas, imitaciones, etc.; e) la abundante incorporación de tropos en las partes de la misa, salvo el Credo, y, f) el excesivo uso de los temas profanos. Sobre este último concepto cabe precisar que mientras los autores extranjeros prodigaron las parodias de temas profanos, los nacionales, más circunspectos, sólo en limitados casos hicieron uso de aquella práctica discutible pero habitual. La figura ejemplar en esta ascesis artística es sin duda alguna Tomás Luis de Victoria, el cual nunca escribió madrigales ni usó temas profanos; el material temático lo obtuvo siempre del repertorio gregoriano y del vuelo de su genio creador. Ciertamente en la mencionada coyuntura artístico-religiosa más que disposiciones eclesiásticas se precisaban compositores convencidos de aquella renovación pretendida, pues, sobre ellos pesaba la noble tarea de informar la música litúrgica de aquel espíritu tan ardorosamente deseado por los padres tridentinos.

Hoy son de todos conocidos los nombres de los grandes cultivadores de la música sagrada en España durante el siglo XVI: Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Antonio de Cabezón y Tomás Luis de Victoria. Todos ellos cuentan ya con la publicación de sus obras completas, excepto Guerrero, el de temple hispánico más acusado. De ahí la conveniencia y oportunidad del presente volumen, primero de la serie con texto latino.

Francisco Guerrero pertenece a la renombrada Escuela Sevillana. En realidad la catedral de Sevilla abierta al culto en 1478, uno de los templos más suntuosos del orbe cristiano, fue su escuela, su casa, su iglesia, su cátedra y finalmente su sepulcro. En ella vivía, cantaba, componía enseñaba la teoría y ejercía su ministerio sacerdotal.

El siglo XVI marca un hito muy glorioso en el arte manierista y en la cultura humanista de Sevilla. Junto a los maestros de la polifonía Pedro de Escobar, Alonso de Alba, Francisco de Peñalosa, Pedro Fernández de Castilleja, Cristóbal de Morales, los hermanos Pedro y Francisco Guerrero, Juan Vásquez, Alonso Lobo y Ambrosio Cotes hallamos los organistas hermanos Jerónimo y Francisco de Peraza, precedidos de Pedro de Villada y Diego del Castillo, los vihuelistas Alonso Mudarra y Manuel Rodríguez, los poetas Gutierre de Cetina, Baltasar de Alcázar y Cristóbal Mosquera de Figueroa con los pintores músicos Luis de Vargas, Pablo de Céspedes y Francisco Pacheco.

En la segunda mitad del siglo XVI, Sevilla alcanza el apogeo de su prosperidad. El esplendor del culto catedralicio, el numeroso clero y la opulencia de su silla concordaban con el brillo de sus artes y letras. La renta o el valor de la mitra de Sevilla disputaba a Santiago el segundo puesto, después de la inmensamente rica de Toledo. El maestro de capilla disfrutaba de una ración entera, media el organista y cien ducados poco más o menos la capellanía de cantor.⁵

Aunque no del todo exento de chauvinismo, vale el elogio que el historiador Alonso Morgado dedica a la música de la catedral sevillana: «Para la continua asistencia de las horas que siempre se dicen cantadas en el Choro, ay Veynte Veynteneros sacerdotes. La música y Capilla assí de bozes como de ministriles, chirimías, sacabuches, baxón, flautas, cornetas y todos ins-

5. Véase ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Un informe sobre el Estado de la Sede Hispalense en 1581*, Hispania Sacra, Instituto Enrique Flórez, Barcelona 1953, VI, 181 ss.

trumentos, puede competir con la mejor de toda la Christiandad, porque no ay tassa en los músicos, ni en sus salarios, como lo merezcan sus ozes y abidades, juntándose a esto las mejoras de cada día y perpetuidades y las Raciones que ay para dos tipples, para un contrabajo, para un contralto y para el organista. Los seises son los muchachos de mejores bozes que pueden hallarse. Y assí es cosa del Cielo, en esta Sancta Iglesia, la suavidad de su música, y por cantarse siempre en ella la de aquellos Maestros que mejor han compuesto».⁶

Comprensible, pues, el empeño que en todo momento puso Guerrero en afianzar su puesto y residencia en tan poderosa sede y noble ciudad. El repertorio sagrado cultivado por Guerrero abarca misas, motetes, responsorios, salmos, magníficats, himnos, secuencias y pasiones. El presente volumen contiene veintidós motetes de tema mariano seleccionados de siete colecciones impresas en el siglo XVI.

Para algunos musicólogos de nota, el título de cantor mariano concedido a Guerrero les resulta hoy desmedido por cuadrar de igual manera a otros polifonistas españoles. Sin embargo, será siempre verdad que cuando nuestro maestro canta a la Virgen se agiganta y su paleta de artista logra expresar matices más sublimes. Además queda patente el cuantioso número de sus composiciones mariológicas: más de treinta motetes (Morales cuenta con trece), cinco misas, una copiosa colección de magníficats, numerosos himnos y la piadosa dedicatoria del libro segundo de Misas.

Gilbert Chase, al referirse a nuestro compositor, recuerda que a causa de su estilo suave y melodioso, ha sido calificado como «el Murillo de la música española»;⁷ analogía que se hace más estrecha al recordar que ambos artistas produjeron lo mejor de su obra inspirados en el culto a la Virgen María. Más por este último factor que por otro motivo puede valer la afinidad apuntada. En efecto, mientras Murillo por sus famosos lienzos mereció ser llamado el pintor de Inmaculadas, Guerrero por sus motetes se granjeó el de cantor de María. A ello puede añadirse la coincidencia de un mismo origen sevillano, y de haber realizado ambos su obra en la misma capital andaluza. Posiblemente también por ser de temperamento parecido: apacibles, bondadosos y plenamente conformados con la sociedad en que vivieron. Por lo demás, no se debe olvidar que entre uno y otro media casi un siglo.

Como se puede apreciar en el análisis de las obras contenidas en el presente volumen, Guerrero se destaca como compositor excepcional, de técnica impecable, poco común y el más hispánico de todos. En la forma, se distingue por el modo de tratar proporcionalmente cada una de las frases de los textos literarios, la riqueza de modulaciones que utiliza en el desarrollo de las células temáticas, el uso frecuente de la falsa relación, el empleo de la cuarta disminuida, el respeto por el cantus firmus cuando lo toma por base, y el recto sentido lineal que prevalece sobre el concepto armónico. En el fondo, su música lleva impreso el sello de su austera piedad, común a la de los místicos, literatos y pintores españoles, aunque más dulce y apacible que su maestro Morales. Su ideal como compositor no era otro que despertar y hacer duradero el sentimiento religioso a cuantos participasen en las funciones sagradas, en expresión de fe religiosa sincera y verdadera.

Mi compañero de estudios en Roma, el doctor Karl H. Müller-Lancé, profesor en la Pä-

6. ALONSO MORGADO, *Historia de Sevilla*, Sevilla 1587, reimpreso hacia 1886, 307.

7. GILBERT CHASE, *La música en España*, traducción del inglés por JAIME PAHISA, Buenos Aires 1943, 87.

dagogische Hochschule de Freiburg im Breslau ha querido colaborar desinteresadamente en la publicación de las obras de este volumen ofreciendo un estudio, original en la forma, de la semitonía ficta y de un análisis interesante de estructuras modales con su propia proyección armónica que ponen de relieve la singular técnica del maestro sevillano en el arte de la composición. En tan encomiable labor nuestro amigo Müller-Lancé, que a la vez es un organista de nota, ha puesto con el fervor y entusiasmo que le son connaturales su indiscutible preparación de especialista experto.

Barcelona, septiembre de 1978.

JOSÉ MARÍA LLORENS CISTERÓ